

# Rebelião do Branco em Dessana (1997), de Márcio Souza: origem e destino de uma etnia

*White rebellion in Dessana (1997), by Márcio  
Souza: origin and destiny of an ethnicity group*

Edilene Tavares Pessoa Santiago<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho analisa os discursos do personagem Branco e dos interlocutores dele na peça teatral **Dessana, Dessana** ou **O Começo Antes do Começo** escrita por Márcio Souza em parceria com Aldísio Filgueiras. A narrativa reproduz o mito cosmogônico de um dos povos originários da Amazônia brasileira e Branco representa um dos grupos da humanidade recém-criada. Ele é emblemático. Surge no tempo primordial, discute com seres transcendentais e rebela-se às ideias da liderança. É sentenciado e punido porque ameaça o processo civilizatório do mundo. Os discursos apresentam elementos que identificam os traços característicos do personagem Branco, trazem à memória semelhanças histórico-ideológicas, registram a origem dele e apontam o destino que lhe foi imposto. A análise se desenvolve pelo viés da semiótica discursiva em Greimas (1975); pelas compreensões do fantástico em Todorov (2012) e em Roas (2001); seguindo as percepções de Eliade (1972), Paes Loureiro (2015) e Ubersfeld (2005) que contribuem com os estudos sobre mito e teatro, entre outros autores, que arramam as proposições elencadas neste artigo.

**Palavras-chave:** Cosmogonia, Teatro de Márcio Souza, Discursos do personagem

**Abstract:** This work analyzes the speeches of the character Branco and his interlocutors in the play **Dessana, Dessana** ou **O Começo Antes do Começo** written by Márcio Souza in partnership with Aldísio Filgueiras. The narrative reproduces the cosmogonic myth of one of the original peoples of the Brazilian Amazon and Branco represents one of the groups of newly created humanity. He is emblematic. It arises in primordial time, argues with transcendent beings and rebels against the ideas of leadership. He is sentenced and punished because he threatens the civilizing process of the world. The discourses present elements that identify the characteristic traits of the Branco, bring to memory historical-ideological similarities, record his origin and point out the destiny that was imposed on him. The analysis is developed through the bias of discursive semiotics in Greimas (1975); through the understandings of the fantastic in Todorov (2012) and in Roas (2001); following the perceptions of Eliade (1972), Paes Loureiro (2015) and Ubersfeld (2005) who contribute to studies on myth and theater, among other authors, which support the propositions listed in this article.

**Keywords:** Cosmogony, Márcio Souza Theater, Discourses of the character

## Sobre o autor:

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos Literários pela Fundação Universidade Federal de Rondônia; Pós-graduada em Didática do Ensino Superior pela Faculdade de Ciências Biomédicas de Cacoal/Rondônia; e em Associativismo pela Universidade Federal Rural de Pernambuco & Universidade de Sherbrooke - IRECUS/Canadá; Formação: Bel. em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco. E-mail: [edilene.stp@gmail.com](mailto:edilene.stp@gmail.com)  
<https://orcid.org/0009-0007-9523-7455>

## 1 Introdução

A análise dos discursos do personagem Branco e dos interlocutores dele na obra **Dessana, Dessana**, de Márcio Souza, traz à luz uma percepção literária sob o viés da semiótica francesa, enquanto norteadora de conteúdos manifestados numa dimensão que vai além das estruturas semânticas e da Linguística. A semiótica se tornou mais visível nos meios acadêmicos a partir da década de 1970 e se instalou de forma crescente no nível narrativo, contribuindo para ampliar as pesquisas no campo literário. Impulsionador dessa corrente crítica, o semioticista Algirdas Julius Greimas (1975, p. 17) compreende que o sentido enquanto forma do sentido, pode ser definido pela transformação do próprio sentido.

Isso acontece no nível discursivo, quando se pode mergulhar no texto para garimpar as mensagens nele implícitas. Entende-se que o sentido não é apenas o que dizem as palavras, mas também uma direção por onde se consegue estudar o texto como objeto de significação e acessar os mecanismos que embasam os conteúdos. Segundo Greimas (1975), esse exercício amplia a percepção de como se constrói os sentidos no texto. Tais referências servem como lupas para se ler o teatro mítico souziano e observar as mensagens que o autor passa através dos discursos.

A peça teatral é escrita em versos e as cenas são marcadas pelas repetições do coro-personagem, desenvolvendo-se no estilo característico das cantatas musicais. Essa forma dá ao texto um tom lírico e solene, deixando transparecer a função estética na narrativa, como se percebe no monólogo de abertura da peça em que o personagem-narrador sentencia:

O mundo foi criado em sete dias. [...] Mas o certo é que o mundo precisa ser criado todos os dias, **é o que diz a pedra para outra pedra. É o que diz os pássaros para as nuvens.** E não descansa nunca o criador. Porque **o mundo é como o rio e sua correnteza, marulho de água mudando em sutil motor.** (SOUZA, 1997, p. 50, grifo nosso).

O autor insere o mito cosmogônico indígena no contexto da cidade de Manaus, trazendo os eventos que ocorreram nos tempos primordiais para o tempo presente, regido pela agitação urbana da sociedade amazonense, em meados do século XX. Logo no início, é possível perceber a trama dos sentidos perpassando a literalidade textual. Enquanto discorre sobre o limite de tempo em que o mundo foi criado, o personagem-narrador afirma que a cosmogonia é sistematicamente repetida.

Depreende-se aqui uma contradição, pois se o mundo foi concebido em um espaço de tempo determinado – sete dias –, não tem sentido afirmar que isso se repete cotidianamente. Ou, então, significa que “esse mundo” precisa ser (re)feito “todos os dias” porque ele é fluido e se deforma continuamente, tal como o rio e as correntezas. Nesse trecho a linguagem poética sobressai e une três substantivos distintos (mundo, rio, correnteza) em um mesmo sentido que lhes corresponde.

A obra – composta por dois atos, dos quais será estudado apenas o primeiro, pois é nele que ocorrem todos os discursos do personagem Branco – é mítica e entrelaçada pela presença do fantástico. Isso se evidencia nos eventos, nas ações dos seres transcendentais que do “nada cósmico” tudo faz surgir e na definição do tempo-espaço chamado de primordial, como se percebe no seguinte trecho:

DESSANA – No começo foi o nada e o primeiro momento intenso de luz. Quando Yebá-Beló surgiu das coisas invisíveis.

YEBÁ-BELÓ – Eu sou mais velha que o nada, posso mandar pela fumaça. E porque não fui criada, o nada resiste e me abraça. (IDEM, p. 51-52).

A partir dessas premissas, este trabalho apresenta, no primeiro momento, as bases teóricas que fundamentam a pesquisa desenvolvida sob o viés da semiótica discursiva e dos estudos sobre o mito e o teatro. Paralelamente, registra-se a relação de integração e equivalência do fantástico na obra. No segundo momento, tem-se uma síntese da peça, evidenciando-se o mito cosmogônico dos Dessana e os simbolismos intrínsecos na cultura indígena amazônica.

E, na terceira parte, demonstra-se como os elementos textuais constroem os discursos; imprimem a percepção pragmática do autor e moldam a *performance* do personagem Branco. Ao introduzir expressões de caráter irônico, adjetivações e construções verbais que denotam o estado de ser e do fazer dos actantes, Souza vai moldando a personalidade do personagem, que se torna conhecido do leitor/espectador de forma gradual, à medida em que a narrativa se processa.

O que se pode inferir, *a priori*, quanto à importância deste artigo é que o mito indígena ao ser textualizado rompe os limites da oralidade e contribui com as pesquisas literárias. A proximidade do pesquisador(a) com o objeto de pesquisa (o texto escrito) amplia o campo de observação por meio da leitura e a revisão dessa leitura tantas quantas vezes forem necessárias para subsidiarem a pesquisa. E, paralelamente a isso, amplia-se o conhecimento do plural cultura indígena da Amazônia brasileira.

## 2 Integração e equivalência: percorrendo as fronteiras teóricas

Gerador de signos e de significados, o mito se configura como um meio pelo qual as crenças e saberes de um povo se processam e podem ser compartilhados. Na compreensão do professor Mircea Eliade (1972, p. 9) o mito conta histórias sagradas, relata acontecimentos ocorridos no “tempo fabuloso do princípio” e estas são verdades intrínsecas às características identitárias de um povo. Nesse sentido, explica que

o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, **um comportamento humano**, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. (ELIADE, 1972, p. 9, grifo nosso).

Cada povo imagina o mundo de um jeito singular, a partir das próprias percepções e vivências. Para Marcos Frederico Krüger (2011, p. 79 e seg.), o mito é o meio pelo qual se explica a origem e se dá sentido à existência. Nesse aspecto, a narrativa mítica dos Dessana mostra a cosmovisão desse povo, embasada na crença de que antes de tudo ser criado existia o “Nada” – que pode ser considerado uma entidade transcendente que a tudo e a todos fez surgir. Esse “nada cósmico criador” marca a narrativa teatral, demonstrando as (im)possibilidades da coexistência, das inter-relações e dos conflitos entre os seres desde o princípio da humanidade.

A obra apresenta um conteúdo essencialmente mítico. Porém, ao transportar o mito indígena para um cenário urbano, turbulento e dominado pelos ideais capitalistas dos finais do século XX, o autor deixa transparecer nuances histórico-ideológicas e abre portas para uma série de reflexões em pauta na contemporaneidade.

Além disso, os acontecimentos e os personagens são tomados por uma atmosfera sobrenatural e pela realidade que os circunda, dentro do tempo primordial definido como **o começo antes do começo**. No diálogo entre dois seres transcendentais é possível observar as palavras tecidas pelo autor, construindo um percurso de sentido por meio de metáforas:

SULÂN-PANLĀMIN – **Quero um mundo de muita água e céu azul**, de verões que não terminam e chuvas fortes na madrugada. Quero um mundo bem mundo, de **gente com almas de cristal e corpos da cor de jambo maduro**.  
TROVÃO AVÔ DO CÉU – Aqui está a matéria para o teu mundo. Sopra a fumaça do cigarro e escolhe. **Nesta fileira e destas folhas verdes de ipadu, um mundo eterno e sem mudanças** poderás fazer um mundo sem morte. Sabes o que é a morte? Não podes saber, menino. **Tu és filho do ipadu e estás transcendente sempre nele, no ipadu**. Vamos escolhe, menino. **Na outra fileira estão os lindos adornos. Acanitaras, colares e tembetás. Lindos trançados de envira e plumas, que duram apenas uma noite de festa. E frágil assim será o mundo se os enfeites escolheres**. (IBIDEM, p. 62, grifo nosso).

Percebe-se a ênfase dada aos símbolos indígenas convocados para subsidiar a narrativa. Há uma relação sublinhada nesse trecho entre os elementos da cultura indígena usados na criação do mundo, a simplificação desse processo e o produto final, obtido pela escolha do demiurgo-criador Sulân-Panlāmin. Na compreensão de David Roas (2001, p. 11) existe integração e equivalência entre o real e o extraordinário que ele denomina de “poética da homologia”.

É o que acontece no diálogo acima, onde o mundo idealizado tem “muita água, céu azul e gente com almas de cristal e corpos da cor de jambo”. Nessas expressões está contido o sentido de imanência, mas descrito com pragmatismo. O autor recorre à linguagem poética que, mesmo enfatizando o sentido figurado, faz alusão ao sentido denotativo das palavras. Apresenta-se o desejo de se criar seres que tenham a leveza e a transparência de um objeto feito de cristal, uma fusão simbiótica entre a matéria e o espiritual.

Por outro lado, os materiais ofertados para a criação desse mundo são elementos tipicamente da cultura indígena, como as “folhas do *ipadu* e os adornos de acanitaras, colares e tembetás”. Eles constroem uma ponte entre o simbólico, o sobrenatural e a realidade empírica. Tais aspectos encontram respaldo em Roas (2001, p. 12), quando considera que através de um processo de naturalização (verossimilhança) e persuasão confere o *status* de verdade ao que não é existente. Isso vai resvalar na busca por uma compreensão mais ampla da presença do fantástico nas obras ficcionais. Para tanto, é necessário observar que

o realismo maravilhoso repousa sobre uma estratégia fundamental: **desnaturalizar o real e naturalizar o insólito, ou seja, integrar o ordinário e o extraordinário em uma representação única do mundo**. Assim, os fatos são apresentados ao leitor como se fossem algo comum. [...]“O realismo maravilhoso” revela que “a maravilha está no coração da realidade sem

problematizar até os paradoxais códigos cognitivos e hermenêuticos do público”. (ROAS, 2001, p. 12, tradução nossa)<sup>1</sup>.

A compreensão de que é possível conceber um mundo com os materiais acima descritos assegura a presença do fantástico, como fenômeno literário, na obra. Observa-se, com isso, que o mito cosmogônico é reproduzido sob uma perspectiva que “integra o ordinário e o extraordinário”. Neste aspecto, o teórico Tzvetan Todorov (2012, p. 37) considera que o fantástico surge a partir das categorias do Estranho e do Maravilhoso. Para ele, os leitores só podem ser transportados ao centro do fenômeno na situação em que, adentrando em um mundo que difere das vivências cotidianas, veem-se diante de um acontecimento impossível de se esclarecer pelas leis do mundo familiar.

O fantástico somente pode ser observado em função dessa incerteza, que provoca o que Todorov denomina de hesitação. Entretanto, à luz de uma compreensão contemporânea que rompe com os limites dessa prerrogativa – atrelada à recepção do leitor –, o fantástico pode ser observado pelo modo como os eventos são desenvolvidos no texto.

Essa tese é defendida por Rosemary Jackson em **Lo “oculto” de la Cultura** (apud ROAS, 2001), ao tomar como suporte argumentativo a função subversiva, por meio da qual se consegue romper os vínculos com uma série de áreas teóricas consideradas essenciais, para se estudar o fantástico. Explica que do ponto de vista estrutural e semântico, o fantástico aspira à dissolução de uma ordem que se sente opressiva e insuficiente. Lembra ainda que

a sua colocação paraxial, que erode o “real” ao perscrutá-lo, constitui, nas palavras de Hélène Cixous, “um sutil convite à transgressão”. Através de sua tentativa de transformar as relações entre o imaginário e o simbólico, a fantasia atravessa o “real”, revelando sua ausência, seu “grande Outro”, seus aspectos indizíveis e invisíveis. (ROAS, 2001, p. 151,152, tradução nossa)<sup>2</sup>.

A construção do fantástico nas narrativas está para além do que é verificável. É o que defende o escritor Felipe Furtado (1980, p. 20) ao explicar que o fenômeno literário pode ser observado tanto por intermédio das potencialidades cognitivas, como através de quaisquer instrumentos que desenvolvam a compreensão de tais faculdades. Dessa maneira, o conjunto de manifestações designadas na literatura fantástica inclui não apenas qualquer tipo de fenômenos tidos como sobrenaturais, mas também todos aqueles que, seguindo os princípios do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele.

Cruzando tais fronteiras teóricas, a peça teatral **Dessana, Dessana** traz ao palco uma narrativa representante dessa integração e equivalência entre o imaginário e o real sob as lentes da homologia poética. Esse fato se configura como uma sutil manifestação do fantástico, como se vê neste trecho:

---

<sup>1</sup> El realismo maravilloso descansa sobre una estrategia fundamental: desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito, es decir, integrar lo ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo. Así, los hechos son presentados al lector como si fueran algo corriente. Y el lector, contagiado por el tono familiar del narrador y la falta de asombro deste y de los personajes, acaba aceptando lo narrado como algo 'natural': el “realismo maravilloso” revela que “la maravilla está en el seno de la realidad sin problematizar hasta la paradoja los códigos cognitivos y hermenéuticos del público”. (ROAS, 2001, p. 12).

<sup>2</sup> Su colocación paraxial, que erosiona lo “real” al tiempo que lo escudriña, constituye, según frase de Hélène Cixous, “una sutil invitación a la transgresión”. Mediante su intento por transformar las relaciones entre lo imaginario y lo simbólico, la fantasía horada lo “real”, revelando su ausencia, su “gran Otro”, sus aspectos indecibles y no vistos. (ROAS, 2001, p. 151,152).

DESSANA – Para curar uma doença é preciso conhecer a doença. É preciso criar o mundo desde o começo e ver a doença nascer para então curar. Assim o mundo é criado todas as vezes em que há uma cura. Para destruir a maldade é preciso conhecer a maldade. É preciso criar o mundo desde o começo e ver a maldade surgir. Assim o mundo é criado todas as vezes em que uma maldade é vencida. [...].

CORO – E o mundo é criado a todo o instante e toda hora, desde o começo antes do começo do mundo. (SOUZA, 1997, p. 50).

Nesses discursos pronunciados pelo narrador-personagem Dessana e na réplica do coro-personagem é possível entender o que o semioticista João de Jesus Paes Loureiro (2015, p. 133 e seg.) elucida sobre a cultura amazônica. Ele compreende que há um distanciamento, na perspectiva do caboclo amazônida, que permite que a natureza seja vista como um lugar de criação e por isso o mundo pode ser recriado e povoado pela cultura, sob o predomínio formal no qual se evidencia uma emoção que, segundo Loureiro, é ao mesmo tempo sensível, individual e coletiva.

### 3 Panorâmica da cosmogonia no teatro

O enredo, os cenários, os acontecimentos sobrenaturais que narram a criação do mundo provocam uma hesitação à primeira leitura. O leitor/espectador tem diante de si uma panorâmica da cosmovisão do povo Dessana. Vale lembrar um importante aspecto sobre os eventos cosmogônicos. Eles ocorrem em um passado remoto. Há, portanto, uma analepse que conduz o leitor/espectador para um tempo imaginário, numa viagem que se passa fora do tempo cronológico – “o começo antes do começo”. E assim acontece o primeiro ato da obra, registrado em síntese:

Inicia-se com o diálogo entre o narrador-personagem de nome Dessana e o Coro (que também é personagem). Ele invoca o mito cosmogônico, fazendo aparecer Yebá-Beló – aquela que surgiu das coisas invisíveis, a não-criada, mais velha que o Nada. Ela faz surgir quatro trovões, seus irmãos: o Trovão da Casa do Rio, o Trovão da Casa da Noite, o Trovão da Casa do Sul e o Trovão do Wapuí-Cachoeira. Os trovões revelam-se incompetentes por não conseguirem levar a cabo a criação do mundo, então Yebá-Beló faz surgir Sulân-Panlâmin – menino incriado – que cumpri a missão. Ele recebe ajuda do Trovão Avô do Céu que lhe fornece a matéria (enfeites) para a criação do mundo. Através dos poderes dele surge a humanidade que é formada por “pretos e amarelos, brancos e índios”. Do grupo de homens e mulheres – que brincam como crianças – Sulân-Panlâmin escolhe Boleka – primeiro chefe Dessana. Para que a criação se desenvolva, é preciso que Boleka leve todos pelo lago de leite. **É nesse momento que surge o Branco armado com um fuzil, mostrando-se insatisfeito com a proposta de viajar.** Os líderes Boleka e Sulân-Panlâmin repelem o comportamento dele e o impedem de embarcar na barriga do Trovão-Cobra-Barco, seguindo viagem em busca do conhecimento. [Fim do primeiro ato]. (IDEM, p. 49-78, grifo nosso).

A escritora Anne Ubersfeld (2005, p. 9 e seg.) considera que todo signo funciona como uma pergunta dirigida ao espectador e exige uma ou várias interpretações. Um simples *stimulus* adquire sentido por sua relação paradigmática ou sintagmática, ou por seu simbolismo. Em Dessana, o autor compõe os discursos inserindo neles o simbolismo mítico-cultural imbricado no *modus vivendi* dos povos originários da Amazônia. No discurso do

demiurgo Sulân-Panlâmin se observam os elementos constitutivos do axioma simbólico na obra:

Deixei o **ipadu** no céu e **vou fazer o mundo com estes enfeites. Quem sabe, uma outra vez, trago ipadu** para fazer o mundo. Um mundo **eterno** e sem mudanças como uma terra onde nada medra. Ou um mundo de dias e noites e de depois. Um mundo de dizer coisas **vãs** e esquecer. Me acreditem, deixei o ipadu no céu, para que existissem as mulheres. Me acreditem, deixei o ipadu no céu, para que existissem os homens. Deixei o ipadu no céu, para que as coisas mudassem. **Tomei apenas uns enfeites, umas penas**, nada mais. **Disso fiz o mundo**, ele é **perecível**. Disso fiz o mundo, ele é **frágil**. (IBIDEM, 1997, p. 63, grifo nosso).

A humanidade foi criada com os mesmos materiais que formaram o mundo, por isso também tem uma natureza frágil e perecível. Por que o “ipadu” foi deixado no céu? Não há uma explicação desse fato, lançado como uma informação sem precedente. Depreende-se a partir dessas adjetivações que o ato de criar o mundo ocorreu às pressas, por isso o “ipadu” – que denota ser um importante material – foi esquecido e o resultado é um mundo vulnerável e efêmero. Percebe-se também o desejo de mudar essas circunstâncias, nas expressões “quem sabe” e em “outra vez”. A didascália seguinte corrobora com esse entendimento:

Sulân-Panlâmin atira para o alto os enfeites. **A cena é tomada por uma chuva interminável de adornos multicoloridos de plumas e palhas. Entra em cena a humanidade** sob esta chuva de enfeites e cantam em homenagem ao gênio do canto, Randé. (IBIDEM, p. 63, grifo nosso).

Após a criação da humanidade o narrador-personagem transmite informações em contraponto com o coro, sem detalhar como os fatos se sucedem. Há uma silepse temporal entre o surgimento das personagens e as interlocuções. Porém, há uma didascália indicativa da entrada do personagem em cena, que assim o descreve: “entra o Branco; está armado com fuzil, mas veste-se e faz trejeitos chaplinescos, devendo arrancar risos da plateia”.

O personagem Branco compõe a humanidade recém-formada. Ele surge, em cena, já como um homem adulto e em confronto com seres transcendentais. A partir dos discursos dele e dos interlocutores, o autor o transforma em um ser emblemático, apresentando uma *performance* peculiar aos demais.

## 4 Origem e destino do Branco

O personagem é um ser mítico criado por um ser transcendente (o incriado) e está inserido em um contexto indígena. Nasce nos tempos primitivos e representa uma das etnias descritas na narrativa: “pretos e amarelos, brancos e índios”. No princípio ele demonstra estar integrado na comunidade que o considera “irmão”, mas logo se torna rebelde e intenciona usurpar a liderança.

Logo de início, percebe-se a intenção do autor ao atribuir-lhe o nome Branco. Segundo Machado (2013), quando um autor confere um nome ao personagem, certamente tem uma ideia do papel que lhe destinará. O nome pode agir sobre o personagem e mesmo modificá-lo, e se isso ocorrer, contribui com a coerência do texto que exige que o nome signifique algo. Importante lembrar que

os nomes próprios são parte integrante dos sistemas tratados como códigos: meios de fixar significações, transpondo-as em termos de outras significações. [...]se o Nome é uma marca de individualização, de identificação do indivíduo que é nomeado, ele marca também sua pertinência a uma classe determinada (família, classe social, clã, meio cultural, nacionalidade etc.), sua inclusão num grupo. O nome próprio é a marca linguística pela qual o grupo toma posse do indivíduo, e esse fenômeno é geralmente assinado por ritos, cerimônias de aquisição ou mudança de nome. (MACHADO, 2013, p. 16-19).

Ubersfeld (2005, 43-48) corrobora com esse pensamento, pois analisa que há determinações que tornam a personagem um indivíduo e este acrescenta às determinações actoriais as determinações individuais, dando primazia ao nome. Essa referência do nome do personagem, na peça, alude à etnia branca, sendo reforçada pelos discursos. É assim que o personagem entra em cena:

BRANCO – Olha **minha gente** se vamos viajar eu tenho uma ideia. Pensem um pouco, **não é um tanto bobo** seguirmos as ordens de **um sujeito tonto como Boleka?** Pensem um pouco, **não é um tanto idiota seguirmos os conselhos de um menino que nem ao menos fez a coisa direito?** Vejam bem o que eles querem que a gente faça: sair daqui, **onde estamos muito bem**, atravessarmos esse lago de leite, para chegarmos ao desconhecido. Eles dizem que com isso, vamos ganhar experiência, conheceremos os segredos do universo. Mas **por que trocar o certo pelo incerto?** É o que eu pergunto. Será que eles sabem o que estão nos pedindo? (SOUZA, 1997, p. 70, grifo nosso).

A ficção, o real e o imaginário se interligam para compor a dramaturgia souziana. Além disso, signos verbais constroem um personagem que reflete uma metonímia do ser humano com suas vicissitudes, fragilidades e ambições. Esse fato pode ser constatado no trecho acima. Sente-se a tensão promovida pelas falas do Branco, pois há um tom irônico nas adjetivações com as quais o personagem se refere ao líder: “tonto” e “idiota” conotam alguém que está fora de si, que age sem discernimento. Faz insinuações quanto à possibilidade de “trocar o certo pelo incerto” e põe em dúvida a competência dos líderes. Isso acontece porque Branco se opõe às determinações do chefe Boleka. Ele tem sob seu comando pessoas adultas, mas ainda imaturas e devem ser conduzidas para outros lugares em busca de conhecimento.

A expressão “minha gente” transmite intimidade, indicando que Branco não é um estranho e demonstra um sentimento de pertença, de comunidade. Mostra-se interessado em preservar o bem-estar do grupo, mas as interlocuções da liderança dizem o contrário sobre ele:

BOLEKA – Não se iludam com **a pele desbotada**. Ele está com medo de enfrentar todas as coisas maravilhosas que vamos encontrar. Ele está com medo de aprender, de se transformar, de se conhecer.

SULÂN-PANLĂMIN – [...]Cuidado com esta **pele branca** que desbota e arde de terror.

DESSANA – Cuidado com esta **pele branca** que desbota e queima com o sol. Cuidado com esta **pele branca que mente e ilude com fervor**.

BOLEKA – Fora, fora, fora pele branca **filho da violência**. Fora, fora, fora pele branca **filho da mentira**. Fora, fora, fora pele branca filho do engano.

SULÂN-PANLĂMIN – Cuidado com esta pele branca que desbota e queima com o sol. Cuidado com esta pele branca **que domina e faz sofrer**. (IBIDEM, p. 65, 72, grifo nosso).

Os símbolos e o mote histórico-ideológico se encontram nesses discursos, permeados pelo uso dos verbos no infinitivo e por expressões idiomáticas. Assim, o caráter intempestivo e rebelde do personagem é evidenciado e isso traz uma expectativa ao enredo, como nas colocações abaixo:

BRANCO – O que é isso de se transformar, de se conhecer e aprender? Vamos ficar, construir cidades, inventar máquinas que façam trabalho por nós. Vamos ficar aqui e **dominar a natureza, domar o trovão e submeter os rios**. Gerar riqueza das folhas da floresta. Vocês estão rindo? Não acreditam? Vejam o que eu tenho aqui. É o trovão **dominado, submetido por mim**. Prestem atenção... [**dispara tiros**]. Será que vocês não me entendem? Fiquem aqui e seremos felizes. **Teremos muitas riquezas**, roupas bonitas, muitos enfeites, dinheiro e bebidas.

CORO DESSANA – Fora, fora, fora **pele branca filho da malícia**. Fora, fora, fora pele branca **filho da avarice**. (IBIDEM, p. 72, grifo nosso).

Os mitólogos consideram que a necessidade de buscar o conhecimento é uma importante característica das cosmogonias e na peça Branco se torna uma ameaça para que isso não se concretize, porque o consideram como alguém avesso aos ideais de mudanças. Depreende-se, com isso, uma alusão às pessoas que além de não valorizarem a busca pelo conhecimento, são empecilhos para outras alcançarem. E sobressai também as figuras da mentira e da malícia como símbolos de sofrimento.

Além disso, vale lembrar que a categoria fenotípica dos brancos, utilizada pelos antropólogos para designar os não-indígenas de sociedades ocidentais, não tem o mesmo significado para os indígenas. Conforme Bruce Albert

[os indígenas] podem por vezes mencionar certos traços físicos para caracterizar membros de alguma categoria interétnica, mas representam apenas um dentre muitos atributos descritivos que lhes podem ser aplicados, e não princípios constitutivos da categoria em questão. **Em vez de utilizar traços físicos como o principal critério de diferenciação étnica, [...] dão maior importância às características culturais, sociais e de comportamento.** (ALBERT, 2002, p. 31, grifo nosso).

Nesse aspecto, Branco tem traços que trazem à memória do leitor/espectador o perfil do ocidental colonizador, referência de “pele branca” (categorização étnica) e pela avidez em dominar sob violência. Características identitárias reforçadas pelo nome e porque o personagem possui uma arma de fogo – único objeto bélico na peça.

Nos discursos seguintes o leitor/espectador é capaz de sentir a evolução da narrativa, até se chegar ao clímax do primeiro ato. Há uma hipérbole de sentimentos promovida pela utilização dos verbos dominar, domar e submeter no infinitivo. Estes denotam a intenção de Branco e, finalmente, apontam para o desenlace da rebelião em Dessana:

SULÂN-PANLÁMIN – Deixemos aqui, na margem dos enganos, bebendo na fonte da ilusão e se alimentando das ervas da avidez, o **pobre Branco, o enganado e condenado a viver separado de seus irmãos**.

DESSANA – E o menino olhou para o Branco, teve pena e chorou. E o menino olhou para o Branco, ficou emocionado e soluçou.

DESSANA – O menino, o incriado [...] invocou o Trovão Avô do Céu, que veio em forma de Trovão-Cobra-Barco. **E os homens, separados do filho da violência, começaram a viagem.**

BOLEKA – **Adeus, adeus pobre Branco, ficarás para sempre longe de teus irmãos.**

SULÂN-PANLĀMIN – Pobre de ti, pele desbotada, tua soberba te condenou. **Por não visitares as casas da iniciação, teu coração não será limpo e buscarás acumular riqueza a tua volta para compensar a pobreza de teu espírito.** (SOUZA, 1997, p. 74-77, grifo nosso).

A personalidade do herói nas narrativas ficcionais, Segundo Krüger (2011), expressa-se pelas características das “almas boas”. Branco é a antítese disso e, portanto, simboliza o anti-herói nesta dramaturgia. Impulsivo, intempestivo, violento e rebelde é sentenciado ao exílio, “condenado a viver separado de seus irmãos”, enquanto os demais seres recém-criados, o chefe dos Dessana e o demiurgo-criador seguem rumo ao conhecimento, iniciando o processo civilizatório.

## 5 Considerações finais

A análise dos discursos do personagem Branco e dos interlocutores dele na peça **Dessana, Dessana** de Márcio Souza demonstra, em primeiro plano, que ela é escrita em versos e teatralizada em forma de cantata. A linguagem artisticamente rítmica é constituída de símbolos que promovem uma maior compreensão da cosmovisão de um dos povos originários da região amazônica.

Além disso, os eventos e as inter-relações do personagem Branco com seres transcendentais marcam a presença do fantástico na narrativa que é essencialmente mítica. Tal fenômeno se faz notar pelas percepções do imaginário e do simbólico construídos a partir dos elementos textuais/culturais extraídos do mito cosmogônico. São proposições embasadas pelas teorias contemporâneas que contemplam o fantástico como fenômeno literário para além das compreensões todorovianas.

Considerando esse aspecto, a análise feita pelo viés da semiótica discursiva trouxe à tona os signos e os símbolos que possibilitaram a identificação do personagem Branco. Ele surge no tempo primordial, representa a etnia branca (uma das quatro etnias de origem citadas na peça) e foi sentenciado ao exílio por se rebelar contra a liderança do mundo recém-criado, ameaçando o processo civilizatório.

Os discursos fizeram emergir a intencionalidade histórico-ideológica impressa no texto teatral. O autor compõe o personagem Branco com as características de um ser humano motivado pela ambição, inflexível às mudanças e propenso a alcançar os objetivos por meio da violência, que na peça não é concretizada em ações físicas, mas indelevelmente marcada pelos sentidos denotativos e conotativos das palavras.

A rebelião do Branco redundou em punição e isolamento, mas não esquecimento. “E nós teremos de te vigiar de perto, porque poderás nos soterrar com lindas inutilidades e destruir o mundo” (SOUZA, 1997). O Branco será “vigiado de perto” e esse é um mote presente na obra que suscita reflexões sobre as complexidades das inter-relações étnicas na contemporaneidade.

Neste trabalho, o segundo ato da peça<sup>3</sup> não foi estudado, o que certamente pode se realizar em pesquisas posteriores. Há ainda muitos elementos nesta obra que, certamente,

---

<sup>3</sup> O segundo ato representa as festas, os rituais e os trabalhos manuais desenvolvidos pelo povo Dessana e mostra outros personagens que não aparecem no primeiro ato: Jurupari e a Filha do Trovão que – virgem que comeu o fruto de uma árvore proibida e gerou Jurupari. Quando a narrativa/representação termina, Dessana – personagem-narrador que invoca o mito cosmogônico no início da dramaturgia – retorna à agitação urbana da cidade de Manaus ao ser expulso de cena por um homem fardado de policial. (SOUZA, 1997, p. 78-89).

revelam outras singularidades da cultura amazônica e instigam a curiosidade de pesquisadores, estudiosos e leitores/espectadores ávidos por conhecerem mais sobre a rica mitologia dos povos originários do Brasil.

## Referências

- ALBERT, Bruce. *Pacificando o branco*. São Paulo: SciELO-Editora UNESP, 2002.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva. Coleção Debates, 1972.
- FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GREIMAS, A. J. *Sobre o Sentido II*. Ensaaios Semióticos. Petrópolis: Vozes, 1975.
- GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural: pesquisa de método*. 2. ed. São Paulo: Cultrix/ Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- KRÜGER, Marcos F. *Amazônia - mito e literatura*. Manaus: Valer, 2011.
- LOUREIRO, João J. P. *Cultura Amazônica - uma poética do imaginário*. Manaus: Valer, 2015.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2013.
- ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- SOUZA, Márcio; FILGUEIRAS, Aldísiso. Dessana, Dessana ou o começo antes do começo. In: *Teatro I*. São Paulo: Marco Zero, 1997.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução: José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.